RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 216
23 • 12 • 2001

MARIANO MORENO El futuro de la patria
EL ARTE DE ESCRIBIR Artistas plásticos dibujando letras
EDITORIALES Salamandra es más que *Harry Potter*
RESEÑAS Aldiss, Jodorowsky, Lois, Pérez Alonso



Hace unos días murió en un accidente automovilístico el escritor ***W. G. Sebald***. Acababa de publicar su cuarta novela, *Austerlitz*, y era ya saludado como el más grande escritor europeo. A continuación, *Radarlibros* le rinde homenaje, en una semana dominada por el luto nacional y la necesidad de encontrar respuestas nuevas a los desafíos de la historia, esa historia que no dejó de obesionar al gran escritor alemán.

El extranjero

POR RODRIGO FRESAN

Apunte personal pero, supongo, pertinente: empecé a leer *Austerlitz* –cuarto libro traducido al inglés del alemán W.G. Sebald– como el libro de un autor vivo. Interrumpí su lectura, regalé el libro a un amigo, y ayer volví a comprarlo para leer sus últimas páginas como las escritas por un autor muerto. Poco había cambiado.

A "Max" Sebald le interesaba la muerte: leía sólo autores muertos (postura discutible, pero respetable) y decía sentirse más cómodo pensando y escribiendo sobre los que ya no están que sobre los que siguen estando. En este sentido, *Austerlitz*, su libro más parecido a una novela en el sentido clásico del término, funciona (como sus tres anteriores novelas, traducidas todas por Debate) como una especie de elegía por todo lo que pasó, lo que se recuerda que pasó, lo que se ha olvidado que pasó. Más que nunca, en *Austerlitz* (que editará en castellano Anagrama), el tema es "hacer memoria" a partir de la historia –verdadera o falsa, pero exhaustivamente documentada– de un hombre que ha olvidado su condición de sobreviviente del Holocausto nazi. Así, a los quince años, el "galés" Dafydd Elias –adoptado a los cuatro años, en 1939, luego de ser enviado en un convoy Kindertransport de Praga a Londres– descubre que su verdadero nombre es Jacques Austerlitz.

En 1991, historiador arquitectónico un tanto neurasténico, Austerlitz se decide, sin demasiado entusiasmo pero con disciplina, a lanzarse a la recuperación del plano de su tiempo perdido luego de varias postergaciones. Una vez más, las constantes sebaldianas: fotos, dibujos, digresiones, una prosa engañosamente fría y melancólica, las apariciones del propio Sebald para conversar con su personaje, cielos nublados, edificios abandonados, un desorden nervioso consecuencia del pensar demasiado, y la sistemática comprobación de que –como escribió L.P. Hartley al principio de *The Go-Between*– "el pasado es un país extranjero: allí hacen las cosas de modo diferente".

Los adjetivos proustiano, nabokoviano, kafkiano, chatwiniano, austeriano y jamesiano suelen adornar las bibliográficas que le dedicaron a Sebald en vida. Su muerte, tan "mixta" como sus escritos/collage –en un accidente automovilístico, en movimiento, presuntamente consecuencia de un fulminante ataque cardíaco mientras conducía–, no inaugura pero sí solidifica el adjetivo sebaldiano. La desaparición de Sebald –de quien ya se ha anunciado la publicación en inglés de otra de sus "novelas", *Airwar*, esta vez ocupándose del bombardeo a Dresde durante la Segunda Guerra Mundial– es una inmensa pérdida para la literatura contemporánea y para esa forma "mestiza" a la hora de contar un cuento.

El *tema* de Sebald eran los grandes movimientos migratorios y los viajes íntimos del recuerdo. Todo lo que quería contar –que era mucho– entraba en esos dos extremos del arco del péndulo. Y todo eso vuelve a pasearse por *Austerlitz*, esta vez no con el paso del que recuerda más y más con cada metro que se avanza marcha atrás, rumbo al campo de concentración de Theresienstadt donde murieron los verdaderos padres. La moraleja de *Austerlitz* es sencilla pero terrible: nada corroe más el espíritu humano que la sistemática supresión de su historia. ♣

Un maestro de la

POR BEATRIZ SARLO

La primera pregunta es: ¿qué estoy leyendo? Después, ¿cómo está hecho lo que estoy leyendo? Los tres libros de W.G. Sebald –*Vértigo* (1990), *Los emigrados* (1992), *Los anillos de Saturno* (1995)– obligan a esta doble interrogación. Son obras extrañas. No diría enigmáticas, ni difíciles (en el sentido en que la literatura del siglo XX tiene obras difíciles y textos enigmáticos). Cuentan decenas, probablemente centenares, de historias cuyo estatuto oscila entre la autobiografía, las biografías, la crónica, los libros de viajes y curiosidades, el documento íntimo. ¿Cuánto hay de biográfico en Sebald? La pregunta sobre ese estatuto no se impone con la misma nitidez que las dos anteriores. Sus libros no exploran los límites entre ficción y biografía sino que los vuelven irrelevantes.

A lo largo de su obra, ahora brutalmente interrumpida, Sebald se había tomado el trabajo de probar sus historias con fotografías que muestran personajes, objetos, manuscritos o lugares. Se podría sospechar de esos documentos, pero no hay demasiados motivos para pensar que Sebald no anduvo por esas playas desoladas, o que esas fotos de 1950 no son las de su pueblo ni las de su maestro. En las últimas décadas, la crítica ha desconfiado tan ferozmente de los textos, que es difícil descartar la idea (sino tan previsible como inevitable) de que Sebald nos estaría tendiendo una trampa. Intuyo que Sebald desconcierta por otras razones.

Uno de los rasgos originales de Sebald es que se colocaba más allá de la problemática crítica del último medio siglo. Escribía como si no hubiera sido tocado por los debates sobre la narración en primera persona, la autorrepresentación y la referencialidad (aclaremos que Sebald, profesor de Literatura, difícilmente haya podido pasarlos por alto). El recurso a la primera persona es constante. Sebald (digamos "el narrador", por única vez) viaja, investiga *in situ*, describe lo que encuentra. Opina muy poco, generalmente cuando quiere registrar el modo en que se perdió de ver lo que debería haber visto antes, los cosas que se le pasaron por alto y a las cuales debe volver, obligado por una vieja distracción. No opina del modo en que lo hace un viajero como Naipaul, con esa voz imposible de no ser escuchada en sus equivocaciones de extranjero visitando el mundo; pero tampoco opina como lo hace Saer, en *El río sin orillas*, para establecer posición sobre algunos hechos sobre los que esa posición no debe callarse (como la dictadura militar). Sebald traza diagonales que llevan al pasado nazi de Alemania, las persecuciones y el Holocausto, contando historias tan mínimas y desgarradoras que son suficientes y expulsan el comentario o la invectiva. Con Claudio Magris, otro extraño de la literatura europea, Sebald es un humanista que nunca se considera obligado a decirlo.

Escribo la palabra "humanista" y me doy cuenta de que ella es también una palabra extraña a nuestro vocabulario ideológico. Fue estigmatizada en los años sesenta y nunca volvimos a usarla, excepto en su acepción histórica. Había algo en Sebald que conducía hacia esa vieja palabra sin crédito.

Estos tres títulos de Sebald (excluyo de mis consideraciones *Austerlitz* porque no había aparecido en el momento en que escribí originalmente estas líneas) presentan un pasaje, un movimiento, una inestabilidad. Esto es bien evidente en el caso de *Vértigo* y *Los emigrados*. El más poético, *Los anillos de Saturno*, se explica en el epígrafe: los anillos de Saturno son helados fragmentos de lunas destruidas al acercarse demasiado al planeta. Sebald camina, caminan sus personajes, viajan aquellos que escribieron memorias que Sebald lee y vuelve a contar. El mundo no está hecho de localidades sino de los espacios entre localidades (incluso cuando una localidad lo es en sentido fuerte, como la aldea alemana donde se crió el escritor, de ella algunos se van y otros son expulsados). Los personajes pueden añorar su localidad, pero un nuevo afincamiento es imposible.

Sebald mismo era un desplazado: profesor alemán que vivía en Inglaterra enseñando literatura europea, fue director, por varios años, de un centro de estudios sobre la traducción literaria. Se podría decir: una vida que trató de adecuarse a su literatura, previendo lo que ésta sería, preparándola (empieza a escribir después de los cuarenta años).

Ante todo, como Werner Herzog, Sebald es un caminante. Esta forma "artesanal" de desplazarse en el espacio (aunque, claro está, a veces el avión o el barco son inevitables), lo diferencia de los viajeros literarios contemporáneos, que deben irse muy lejos en busca de lo exótico: Bruce Chatwin, Naipaul. Más bien, a la manera de Magris en *Microcosmos*, revisa territorios que pueden recorrerse en pocos días. El caminante Sebald encuentra, en la marcha, un ritmo, una indispensable lentitud y, sobre todo, una óptica apropiada para percibir las cosas y las personas como si no fueran extranjeras: de a poco, en silencio, tratando de que la llegada pase desapercibida.

II

Sebald era un maestro del discurso referido. Probablemente ésta sea la clave, desde la primera página de su primer libro, *Vértigo*. Allí sigue a Stendhal, enrolado en el ejército napoleónico, en la campaña de Italia: primera guerra y primeros amores. Luego, refiere algunas relaciones sentimentales que Stendhal incluye en *De l'amour*. En los párrafos finales, lo ve caer, víctima de una apoplejía, en una calle de París. El arco de una vida contada nuevamente, sin otras fuentes que las que da Stendhal mismo. Quien no lo haya leído se preguntará ¿cómo esto parece de una originalidad tan fuerte? Es la misma pregunta que me hago después de haberlo leído. Sebald o el arte de la paráfrasis.

El último capítulo de ese primer libro cuenta la visita de Sebald, por primera vez desde entonces, a la aldea alemana donde pasó su infancia. Llega, atravesando bosques y montañas durante todo un día, a un lugar que es, a la vez, conocido y desconocido. Como en un atlas histórico (pero de una historia autobiográfica y mínima) los lugares se recuperan superpuestos con otras edificaciones, con las reformas o los estragos materiales causados por la decadencia de sus ocupantes. Lo que se busca aparece desfasado, corrido, borroneado, corregido.

Esa suerte de asincronía en el espacio produce un melancólico relato, todo pérdida. Pero también produce un efecto hipnótico (el placer de que a uno le cuenten historias, el placer arcaico de la noticia sobre desconocidos, seres comunes, quizás, pero curiosos o intrigantes por la distancia). A su vez, el discurso referido de Sebald, que cuenta lo que a él le contaron o lo que ha leído, se sostiene en el interés absorbente que pone de manifiesto por las historias de otros. En realidad, todas esas historias son capítulos potenciales de una historia propia, cuya combinación es imposible. La historia propia queda siempre incompleta mientras que las historias ajenas se extienden sobre los recuerdos de Sebald reclamando un lugar y un desenlace. Como si dijeran: nosotras somos más interesantes.

El movimiento es más o menos así: Sebald parte hacia algún lado, en el espacio, o hacia atrás, hacia un momento del pasado. Enseguida, un texto, un objeto, un paisaje o una casa, una noticia en el diario o un libro encontrado por casualidad lo desvían. La narración comenzada no se interrumpe (porque el corte neto de una interrupción no está nunca en la prosa de Sebald) sino que empalma con otra y esa otra, cuando tropieza contra un nuevo objeto, con la siguiente.

No se trata de un efecto de "cajas chinas", donde la primera narración es marco de la segunda, la segunda de la tercera y así sucesivamente. Más bien, el efecto es el del fundido de una imagen en otra. Muchas veces, el pasaje se produce en el medio de un párrafo, pero sin ninguna indicación fuerte que subraye la emergencia de la nueva historia. Sebald no marca sus procedimientos, no incluye señales que los muestren, tampoco los disimula. Sin énfasis sintáctico, las historias se suceden fundiéndose. Si, eventualmente, se vuelve a una historia-marco (como lo es la caminata por la costa inglesa en *Los anillos de Saturno*), se trata más bien de largas interpolaciones antes que de un sistema de historias imbricadas.

Esta renuencia a utilizar procedimientos sintácticos muy evidentes o espectaculares no les da a los relatos un encadenamiento más sencillo. Por el contrario, en el pasaje por fundido de un relato a otro el lector sufre la ansiedad de no saber cuándo esa historia, en la que ha comprometido su interés, va a confluir en otra proponiéndole como final su desaparición. No hay ninguna garantía de que un personaje interesantísimo no sea abandonado cuando aparezca un objeto, una fotografía o un paisaje que sea más interesante.

Sin embargo, lejos de afirmar que estas historias son fragmentarias. A su manera, se cuentan enteramente: auge y decadencia de la pesca de arenque en un puerto del Mar del Norte; la rebelión de los Taiping; un episodio sentimental en la vida de Chateaubriand o un viaje de Kafka; la curiosa historia de un emigrado alemán a Estados Unidos, desde los años veinte hasta su muerte; las de un maestro judío, un pintor alemán en Manchester, o la familia de unos vecinos en la aldea de W. Sebald es un maestro en descubrir lo "novelesco" en vidas o escritos ajenos. Estas narraciones llevan dentro otros relatos más breves, o, a veces, sólo largas descripciones de paisajes, de un cuadro, del detalle de un fresco en una iglesia (y, a veces, el viaje para llegar a esa iglesia es otra historia).

El fundido de las narraciones produce un efecto de nivelación: los vecinos de aldea conocidos en la infancia son tan interesantes como un pintor excéntrico o un jardinero inglés, viejo y solitario. Todas estas vidas, tan diferentes en su cualidad "novelesca", producen relato y quien escribe está igualmente interesado en todas ellas. La materia puede ser remota o cercana, trivial, excepcional o directamente increíble. Esta nivelación es,

paráfrasis

diríamos, una cualidad humanística de los libros de Sebald, que mira todo con la misma intensidad.

Quien no haya leído a Sebald podría pensar, entonces, que la nivelación produce un efecto de ausencia de cualidades (desde un punto de vista ideológico) y de monotonía (narrativa). Eso no sucede nunca y habría que preguntarse por qué. Algunas historias tienen personajes raros, marginales o extravagantes, otras simplemente eligen personajes "normales" que, después de ser mirados muy de cerca, muestran una grieta, aquello que constituye su originalidad o su misterio. Pero, más allá de estas cualidades, la perspectiva de Sebald, en la que se cruzan la distancia y la compasión, instala un *pathos* que finalmente alcanza a todos los que entran en su relato. La literatura de Sebald es melancólica.

Por el *pathos*, Sebald es un escritor extraño a la constelación contemporánea. Sus libros carecen de cualquier dimensión paródica, incluso en las formas más débiles. Sin duda, esto le da a su prosa ese aire compacto y sólido, grave, denso (no encuentro otro adjetivo) que sus críticos, comenzando por Susan Sontag, llamaron, con admiración, sublime. Es ajeno también a toda perspectiva satírica (como la de Bernhard, por ejemplo, escritor a quien Sebald admira). Finalmente, permanece intocado por las materias que de la cultura popular mediática y la industria cultural pasaron a la literatura. En todos estos aspectos, Sebald parece particularmente inactual. Trabaja sólo con materiales de su experiencia y con libros, imágenes y representaciones que no han pasado por el filtro audiovisual. Naturalmente, incluye recortes de diarios, pero, convengamos, un recorte de algo escrito hace décadas está bien lejos de la cita a los estilos y los personajes de los medios contemporáneos. Con ese mundo, Sebald no mantiene distancia sino que opera como si no existiera. Sus historias, por otra parte, tienen su comienzo y, muchas veces, también su desenlace en una etapa previa a la de la massmediatización, la cultura audiovisual, globalizada, o como se la llame. En general son historias extraídas de la literatura, de libros encontrados en bibliotecas o de sus recuerdos. De ninguno de los tres lugares, Sebald toma impulso para pensar el último avatar cultural de Occidente.

Sebald es un extraordinario testigo de las ruinas de la modernidad, que le resultan más interesantes que los desechos culturales de la posmodernidad. Su visión de las ruinas del siglo XX lo conduce directamente a lugares que se han vuelto tétricos. Recorre la costa inglesa buscando la marca de una destitución de lo objetivo, de una expulsión de las cosas respecto del mundo humano al cual pertenecieron. Las ruinas de Sebald carecen de una belleza nostalgiosa, como las ruinas medievales que el romanticismo descubría o inventaba. Son ruinas de la civilización industrial, caídas en el desuso que es lo peor que puede sucederle a un objeto que ha sido pensado teniendo su función como eje de su forma.

El viaje por las costas inglesas sigue un itinerario entre viejos edificios abandonados, molinos, muelles, fábricas y pueblos de veraneo que la modernización de las costumbres turísticas arrojó hacia una decadencia irreversible. Los paisajes de *Los anillos de Saturno* son ruinosos. En eso Sebald retoma una línea romántica, a la que es sensible porque también es sensible al avatar contemporáneo de la *Naturphilosophie* en el ecologismo. Esto último, que podría irritar a más de un lector, sin embargo se manifiesta no como discurso programático sino como interés concentrado en la muerte de un árbol, perfectamente determinado, biográficamente unido al narrador.

Como las ruinas modernas, la naturaleza misma está arruinándose: las playas se destruyen, caen los acantilados, los médanos se desplazan y se convierten en montes de arena sin sentido en el paisaje. Allí donde hombres y mujeres trabajaron, hoy se extiende una desolación que no es pintoresca porque todavía los restos no han envejecido del todo, por una parte, y porque Sebald no los mira superficialmente, con la excitación de quien atribuye la belleza del pasado a cualquier cosa.

Desolación y abandono: Sebald rescataba ese paisaje sin estetizarlo. Arqueologías de la modernidad: una vez más un alemán tomaba, como Walter Benjamin, este camino. ♣



El desarraigo

POR DANIEL LINK

W.G. Sebald, considerado como uno de los grandes escritores (sino el más grande) de la literatura europea, falleció el pasado viernes 14 a los 57 años, en un accidente de auto en Norwich (Inglaterra), donde vivía. El escritor viajaba en coche con su hija, que sobrevivió, gravemente herida. En los años sesenta, Sebald había emigrado desde su Alemania natal al Reino Unido, donde trabajaba como catedrático de Literatura.

En un puñado de narraciones –*Vértigo*, *Los emigrados*, *Los anillos de Saturno*, *Austerlitz* (2001)– logró recrear un singular universo de "gran literatura", según aseguró la escritora Susan Sontag. Introvertido y tímido, Sebald parecía un hombre de otro tiempo, como los personajes de sus libros. Quienes lo conocieron (ver la entrevista de Nuria Amat publicada por *Radarlibros* el 7 de enero de este año) señalan hasta qué punto aborrecía los ajetreos de la "vida moderna": odiaba las computadoras y no leía literatura contemporánea.

Poco reconocido en su país natal, Sebald creía que en Alemania resultaban incómodas sus invocaciones al Holocausto y al destierro sufrido por quienes huyeron del Tercer Reich. Sebald decía haber nacido (en 1944, en Wertach, un pueblito bávaro) "en una familia posfascista alemana".

Agobiado en parte por la estrechez de miras de la Alemania de la posguerra, Sebald abandonó su país a los 21 años y se marchó primero a Suiza y luego a Inglaterra. Pese a haber vivido más de treinta años en el Reino Unido, se seguía sintiendo profundamente desarraigado. "Me he convertido en algo así como una existencia ambulante y encaro con cierto pánico lo que me resta de vida... Hay que irse. Todo se destruye", declaró a *Radarlibros*. Junto al destierro, la melancólica recreación del pasado es un tema central de su obra.

En 1985 publicó *Die Beschreibung des Unglücks* (*Descripción del infortunio*), su primer libro, sobre la literatura austríaca de Stifter a Handke. Amaba la literatura de Bernhard: "Es uno de mis modelos, y lo echo mucho de menos como autor. Calificaría de periscópico su método de narrar con uno o dos desvíos. Es una invención muy importante para la literatura épica de nuestro tiempo", señaló en una entrevista a *Der Spiegel*. Publicó también *Unheimliche Heimat* (*La patria siniestra*, 1991) y reflexionó sobre Gottfried Keller, Johann Peter Hebel y Robert Walser en *Logis in einem Landhaus* (*Hospedaje en una casa rural*, 1998), y sobre la reticencia de la literatura alemana para tematizar los bombardeos aéreos durante la Segunda Guerra Mundial en *Luftkrieg und Literatur* (*Guerra aérea y literatura*, 1999).

Sebald fue un gran lector de Borges, a quien homenajeó ya en *Los anillos de Saturno*. "Borges comprendió muy temprano el error que supuso expulsar a la metafísica de la filosofía. Porque, de hecho, hay cosas que no nos podemos explicar fácilmente, y porque, más allá de lo social, forman parte de nuestra condición humana y nos permiten mantener cierta relación con los que nos antecedieron. A mí, la metafísica me ha interesado desde muy temprano. Puede que tenga que ver el que haya crecido en un pueblo muy atrasado, donde estas actitudes de alguna manera aún estaban presentes. Hasta hace poco, la presencia de los antepasados era real en muchas regiones. A esta gente se la conocía. Los muertos siempre me han interesado más que los vivos. Los cementerios me han atraído desde niño, y no creo que sea morbosidad. Lo que a mí me interesa es de qué personas se trataba, y en ello también tienen que ver las ideas. Recordar a los muertos nos distingue de los animales." Que así sea. ♣

NOCHE Y NIEBLA

POR ALAN PAULS

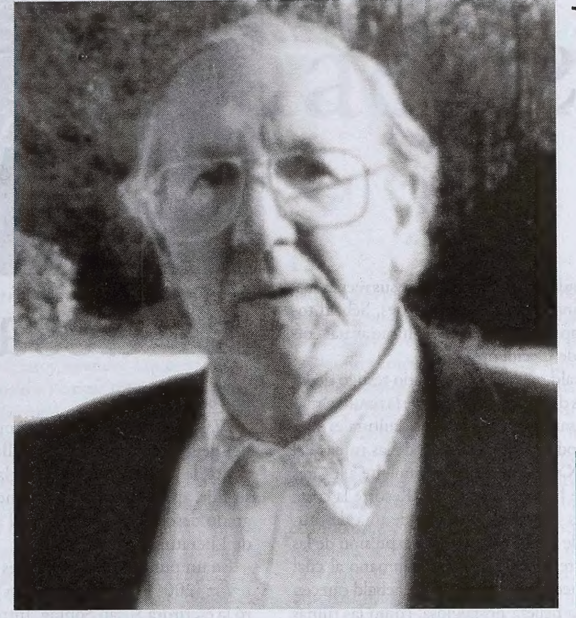
No es casual que W. G. Sebald, el último centinela de la Alta Literatura, haya sido traductor. *Vértigo*, *Los emigrantes* (1993), *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz* –cuatro libros de una fulminante lentitud que, en apenas diez años, revelaron y consagraron a un escritor sorprendentemente tardío– están animados por la misma fuerza que corre por las venas de la traducción: la pulsión de mesianismo y melancolía que otro escritor-traductor alemán, Walter Benjamin, tenía en la cabeza mientras redactaba su famoso ensayo *La tarea del traductor*. "Tarea", en ese contexto, se entiende como *misión*; es decir: algo que el traductorescritor *recibe* de un más allá situado en algún punto del pasado y que debe encargarse de llevar, de hacer pasar hacia otro lado, un más allá virtual, utópico, donde se supone que habrá de realizarse plenamente. Ese "algo" es, a la vez, una deuda y una demanda; al texto original (escrito en su lengua original) le falta exactamente lo mismo que reclama: *trasmitirse* –y un texto sólo se trasmite cuando es otro: cuando cambia de lengua. Como el traductor, que se hace cargo de la deuda, responde a la demanda y –más un portador que un autor– hace viajar el sentido a través de las lenguas, vigilando de cerca sus mutaciones, el escritor según Sebald es el que se hace cargo de las deudas impagas (las demandas desoídas) de la Historia. Las detecta husmeando entre escombros, ruinas, archivos quemados, como un arqueólogo o un especialista en catástrofes; las articula, las hace hablar, las *libera*, abriéndolas al juego siempre incierto de su reconstrucción; y a medida que esas heridas históricas -muertes, pérdidas, exilios– van reapareciendo, desfiguradas por la voz frágil con que las evocan los lugares, los libros, las imágenes, los sobrevivientes, Sebald las "documenta" con fotos, ilustraciones de época, dibujos, textos autógrafos, todo un archivo de evidencias caseras, referencialmente improbables, que los libros van desgranando como páginas de un álbum doméstico, donde los iconos de la Historia se codean con los fetiches más íntimos de la tragedia privada. *Memory art*. Escribir no es probar lo que sucedió; de ahí que los "documentos" con que Sebald apoya sus minuciosas excavaciones históricas no puedan ser más ambiguos. Más que la verdad de un suceso, lo que la literatura de Sebald afirma es la verdad de la memoria, esa máquina de desenterrar, repatriar, manufacturar y trasmitir sucesos. Es una verdad a la vez artística y política, documental y ficticia, histórica y personal, y la literatura –la Alta Literatura, la que tiene una misión que cumplir– sólo puede desplegarla a su manera: fraseándola. Como Thomas Bernhard (pero sin su odio), como Proust (pero sin sus distracciones ni su microscopismo), Sebald, artista del lamento y la memoria, inventó una extraña forma de ficción hecha de autobiografía, relato de viaje e investigación histórica, pero sobre todo inventó algo más modesto y más soberano: una frase. Hay una frase Sebald –como hay una frase Proust y una frase Bernhard–; es única, inconfundible, y sin duda está llamada a "quedar". Pero ese prodigio sintáctico es mucho más que una cuestión de estilo; es un *elemento* (suerte de medioambiente en el que todo flota, nada, se reproduce), un *movimiento* (que enlaza pasado y presente en un gesto casi cinematográfico, como de plano-secuencia) y una *música* (que lo penetra todo, que arrastra consigo ideas, emociones, afectos): los tres componentes que hacen que un mundo se ponga a existir. ♣

NOTICIAS DEL MUNDO

El escritor alemán Stefan Heym, gran figura de la literatura de la Alemania del este, murió el domingo pasado a los 88 años en Israel, donde participaba en un congreso de homenaje a Heinrich Heine, tras sufrir un paro cardíaco. Nacido en 1913 en Chemnitz, Stefan Heym, hijo de un comerciante judío, se exilió voluntariamente desde que los nazis llegaron al poder en 1933. Vivió en la República Checa y Estados Unidos, donde trabajó como periodista y realizó una tesis doctoral sobre el poeta alemán Heinrich Heine (1797-1856). En 1952 se instaló en la parte Este de Berlín, donde siguió escribiendo, a pesar de los límites impuestos por el régimen. En 1989, tras la caída del Muro de Berlín, abogó por una "alternativa socialista" a la República Federal de Alemania.

Los monos papiones del Zoológico de Santiago prefieren la poesía de Vicente Huidobro antes que los versos creados por los poetas chilenos de hoy, según una singular experiencia realizada en el país transcordillerano. Unos cuarenta de estos simios, los papiones, siguieron con una indiferencia a ratos bastante notoria un recital que siete poetas ofrecieron este fin de semana en el interior del foso en que habitan. En cambio, manifestaron evidentes reacciones de curiosidad y siguieron con interés el momento en que, para culminar el acto, los poetas entonaron a coro el Canto Séptimo de *Altazor* de Vicente Huidobro, una composición elaborada con monosílabos, onomatopeyas y sonidos guturales. Nadie tiene muy en claro para qué puede servir el experimento, pero algunos participantes, como el poeta Leonel Lienlaf, se atrevieron a declarar que el acto del Zoológico fue "una metáfora del arrinconamiento en que viven los pueblos indígenas y su cultura". Mejor correr un tupido velo de pudor sobre el asunto.

El escritor portugués José Saramago presentó en Madrid tres nuevos libros de diferente formato y aprovechó para hablar de la que será su futura novela, de la que adelantó el título, *El hombre duplicado*. Rodeado de sus editores, el premio Nobel presentó la tercera parte de sus *Cuadernos de Lanzarote* (Alfaguara). A la vez aprovechó para anunciar que seguirá trabajando en sus diarios de 1998, el año en el que ganó en Nobel, pero que después de ello no está seguro de si continuará con ese proyecto. Además, el escritor presentó una edición de varios cuentos y un libro infantil titulado *La flor más grande del mundo* (ver columna Infantiles en esta misma edición). En la ocasión, Saramago aprovechó para censurar la crisis de ideas que caracteriza al presente. En ese panorama decadente, dijo Saramago (¡por fin alguien lo hace!), la realidad se opone a *Harry Potter*.



Yo, robot

LOS SUPERJUGUETES DURAN TODO EL VERANO Y OTRAS HISTORIAS DEL FUTURO
Brian Aldiss
trad. Eduardo G. Murillo
Plaza & Janés
Barcelona, 2001
235 Págs. $ 14

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Aunque desde su (espantosa) tapa este libro machaca con que se trata de "la historia en que se inspiró la película *Inteligencia Artificial*", *Los superjuguetes* es mucho más que el guión que adaptaron para el cine la extraña pareja Steven Spielberg/Stanley Kubrick. De hecho, Brian Aldiss es uno de los autores que bien merecen el mote de "clásico" de la ciencia ficción contemporánea y esta colección de 19 cuentos no hace sino ratificar ese punto de vista.

Con un estilo poético que lo aleja de las vertientes más duras del género (y que lo acerca a escritores que excedieron, por exquisitez y vuelo, los estrechos límites de la ciencia ficción, como J. G. Ballard), Aldiss narra historias que tienen al futuro como escenario de las mismas pasiones humanas de siempre, que habilitan a hablar de una "esencia" del hombre: guerras, amores, juventud, vejez, soledades, traiciones y miserias. En sus momentos más lúcidos, Aldiss logra el milagro de atrapar esa "esencia" que –por nombrar al ejemplo más notable– en Shakespeare no requiere de tales artilugios temporales o técnicos. Aldiss (nacido en Norfolk, Inglaterra, hace 76 años, y autor, entre otras obras, de la serie de *Heliconia* y *Mil millones de años*), en otras ocasiones, por desgracia, desdeña recursos literarios y se mete de lleno en *su* futuro, convencido de que sus palabras pueden remitir a cosas que aún no existen –que nunca existieron, que nunca existirán– privilegiando las ideas por sobre el envase.

Tal como el Olaf Stapledon de *Hacedor de estrellas*, Aldiss se dedica a crear mitologías del porvenir, casi siempre con humanos colonizando otros planetas. Hay en casi todos estos cuentos una sensación de inevitabilidad casi hegeliana; la evolución, el progreso humano es algo que *va a suceder*. Pero hay amables excepciones. En el cuento "La sociedad tenebrosa", Aldiss juega a ser Philip Dick: la realidad y las personas aparecen y desaparecen del modo más caprichoso y volátil. Sin embargo, finalmente es la conciencia científica la que predomina. "Tiene que haber una explicación científica", dice uno de los personajes, que restaura así las categorías y evita la duda mortal que prefería el lisérgico Dick.

En el cuento que le da nombre al libro (del cual existe una antigua versión en castellano en el libro *El momento del eclipse*, editado por Minotauro), Aldiss resiste a la tentación de "Las ruinas circulares". Un niño –con alivio, con humillación, con terror– advierte que no es otra cosa que un robot, y ni siquiera de los más complejos, aunque a todos los efectos es exactamente igual que un niño humano. Incluidos sentimientos y lo que llaman inteligencia.

Con habilidad se insinúa el desencanto que produce el descubrimiento, pero a diferencia del cuento de Borges, se evita la última vuelta de tuerca. Los que soñaron y materializaron al chico-robot no comprenden que también son el sueño de otro. ♣

Cambalache

EL PASO DEL GANSO
Alejandro Jodorowsky
Mondadori
México, 2001
160 págs. $ 16

POR PAULA CROCI

Alejandro Jodorowsky, nacido en Chile en 1929 en el seno de una familia de inmigrantes rusos, viajó a París con apenas diecisiete años en busca de Marcel Marceau y se quedó casi cincuenta años. Tal vez porque allí encontró al mimo, se convirtió en su ayudante y, además, desarrolló una carrera intensa como escritor, actor, cineasta, guionista de muchas de las historietas de Moebius, director del grupo Pánico y especialista en textos sagrados y chamanismo (ver la entrevista publicada hace dos domingos por *Radarlibros*). Actualmente, es el creador del *Cabaret místico*, una escuela que combina psicoanálisis y tarotismo, cuya sede central funciona en un café de París. En el teatro escenificó más de un centenar de obras. En cine, sus películas *El topo*, *La montaña sagrada* y *Santa sangre* desataron verdadero culto entre artistas de todas las épocas. Uno de ellos fue John Lennon, quien compró los derechos del "western místico" *El Topo* para distribuirla en los Estados Unidos y luego financió la producción de *La montaña sagrada*. Hace no mucho tiempo Marilyn Manson, cautivado por el universo *gore* del cine de Jodorowsky, le ofreció la dirección de un largometraje de cuyo guión es autor el cantante.

Cuentos pánicos (1963), *Teatro pánico* (1965) y *Juegos pánicos* (1965) es la trilogía que dedicó en los años sesenta a la formación teatral que fundó junto a Topor y Fernando Arrabal. Hacia la década del noventa volvió a Chile y a la literatura para publicar *El loro de siete lenguas* (1991), *Psicomagia. Una terapia pánica* (1995), *Antología pánica* (1996), *La sabiduría de los chistes* (1999), *El niño del jueves negro* (1999) y el reciente libro *El paso del ganso*.

Ante una proliferación tan heterogénea de prácticas relacionadas con la creación se puede pensar que se trata de un genio auténtico o de un timador genial, porque miles de seguidores, especialmente jóvenes y *pop stars*, se agolpan para verlo, para asistir a sus conferencias y también para atender a sus vaticinios, fundamentados en la lectura de las vistosas cartas del tarot. *El paso del ganso* recopila páginas sobrantes de otros tiempos y de otras obras con el afán caprichoso de publicar la obra completa de un autor todavía vivo y fundamental para el canon literario latinoamericano.

Los textos reunidos en *El paso del ganso*, a veces muy breves –como "La frontera", "Maestro inútil" o "Campo de concentración"– y otras, bastante extensos como corresponde a capítulos extirpados adrede de algunas novelas –"La muerte del Rebe" de *Donde mejor canta un pájaro* o "Los Grugenstein", una parte de *El niño del jueves negro*–, están atravesados por varios géneros y varias tradiciones. Fábulas, mitos originales, leyendas chilenas, relatos pornográficos y fantásticos, escritos a lo largo de una vida componen *El paso del ganso*: un paso militar, machacón según se explica en el cuento que da título al libro y que nos obliga a recordar la presencia fuerte del Estado autoritario en la historia de los países latinoamericanos.

Estos textos al mismo tiempo fantásticos, maravillosos, hiperrealistas e irreales, poblados de seres deformes, de andróginos y de santos, escritos en un español de rara belleza, constituyen un muestrario de una obra vasta y ofrecen también una puerta de entrada a la literatura de Jodorowsky. ♣



CON LOS PIES EN LA TIERRA

OR GUILLERMO SACCOMANNO

No veo personas. Veo ideas", dice Bob Dylan con respecto a su procedimiento de composición. Pue- e suceder algo similar con el modo de cre- los personajes de *El agua en el agua* de aula Pérez Alonso. Casi exóticos al comien- del relato, Vlado y Halifa, una pareja de venes flanqueados por la guerra en la Sa- ajevo de comienzos de los 90 se plantean, oportunidades, como algo más que criaturas literarias, como figuras instrumenta- s para desplegar, ya no una historia, sino na visión crispada del mundo de fin de si- o. Quizá convenga detenerse en la cita del mienzo. Es probable que Bob Dylan se cluya en la lista de predilecciones de Sa- asin, un profesor universitario de literatu- norteamericana que, en esa Sarajevo blo- ueada por los ataques serbios, transmite a s alumnos la pasión por el country: "Es úsica con los pies sobre la tierra", explica arrasin, y "revela el vacío de las justifica- iones intelectuales del nacionalismo". Pue- e parecer excéntrico que mientras la ex Yu- slavia es despedazada por el fuego serbio profesor de literatura adoctrine a los jó- nes en Emerson y Whitman proporcio- ándoles además el estímulo para abando- ar una toma de posición en el combate y nzarse, más allá de las fronteras, a descu- ir el mundo y descubrirse. Esa excentrici- ad puede proyectarse, a la vez, en la acti- d de una escritora argentina que, con un ito local consolidado anteriormente (*No si casarme o comprarme un perro* fue best- ller años atrás), ahora decide escribir una ovela de desarraigo que transcurre en ám- tos bien ajenos a la literatura nacional.

Una pregunta que se formula el lector a oco de empezar *El agua en el agua* es des- e dónde leer esta historia de Pérez Alonso. n la década del treinta, Borges les ponía el e a los chauvinismos vernáculos propo- endo a los escritores argentinos que dis- usieran de la biblioteca de todo el plane- . El aura argentino de esta novela no pa- sólo por el voseo de sus personajes. Pasa, todo caso, por el modo en que Pérez Alon- dispone de esa biblioteca universal a par- de dos marcos: la narrativa norteamericana (la del camino) y el existencialismo (Sartre: quererlo todo para alcanzar algo). Así, Pérez Alonso realiza un movimiento que, en su excentricidad, recuerda al Paul Bowles de *El cielo protector* (¿novela norteamericana o novela árabe?). Y siguiendo por acá, ¿puede considerarse el texto de Bowles un relato de viaje?

Estas preguntas apuntan, más que a clasificar genéricamente la novela de Pérez Alonso, a precisar el gesto de una escritura que, además de revelar pasión por el nomadismo (como estado de conciencia) alude al horror domiciliario. Novela de viaje –en la que el viaje es una metáfora existencial y, a la vez, de iniciación–, *El agua en el agua*, a la manera en que Dylan ve ideas en las personas, es entonces una novela metafísica que indaga en tópicos de la modernidad como el desarraigo.

Las escrituras que se suceden (la del diario íntimo, la del periodismo, la televisiva y la que circula en la web) articulan una poética donde lo único que le queda al sujeto para asumirse en la historia es la aceptación de una identidad que se constituye a través de la experiencia. Y ésta, ineludiblemente, tiene que ver con el dolor. En este aspecto, Vlado y Halifa trascienden las tabicaciones de lo folklórico y lo pintoresco para encontrarse a sí mismos en una travesía que incluye Europa en un marco escénico que va desde la ex Yugoslavia hasta la soleada Sicilia. Cada ámbito, como cada personaje que se les cruza en su peregrinación, representa no sólo un carácter. Así el pibe xenofóbico empleado en una disco berlinesa encarna al neonazismo. Por otro lado, Santangelo, el intelectual errante, corporiza en contraplano un paradigma: un viajero desencantado. Esta angustia de no poder (ni querer) encontrar un lugar en un mundo inquietante donde lo permanente es la incertidumbre deriva de un pensamiento de Bataille que bautiza el texto: el animal está en el mundo como el agua en el agua; al hombre, sin embargo, le está vedada esta experiencia. Todo su ser no es sino esa crispada distancia: cuanto más se aproxima, más lo extraña, ojo atento a ese mundo en el que está, pero sin ser, él mismo, mundo. ♣

EL AGUA EN EL AGUA
Paula Pérez Alonso
Seix Barral
Buenos Aires, 2001
256 págs. $ 15

REGALE LIBROS

La Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación del horrísono Ministerio de Turismo, Cultura y Deportes, y la Cámara Argentina del Libro anuncian el lanzamiento de la campaña de promoción del libro y la literatura argentina "Vamos a Leer". Del 19 al 29 de diciembre, en todas las librerías del país, se le regalará a toda persona que compre cualquier libro, uno de los cuatro libros especialmente editados para esta campaña, compilados por Guillermo Saavedra. Todas las librerías entregarán sin cargo a elección del comprador alguno de los siguientes títulos: o la novela *Las ratas* de José Bianco, o alguna de las tres antologías restantes (poesía, cuento y ensayo) que cuenta entre sus autores a escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Alfonsina Storni, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Domingo Sarmiento, Ezequiel Martínez Estrada y Juan Bautista Alberdi, entre otros.

PREMIO MAYOR

¡Paren las rotativas! Guillermo Saccomanno, distinguido columnista de este suplemento, acaba de obtener el Primer Premio Nacional de Literatura por su novela *El buen dolor*, oportunamente saludada por la crítica como una de las mejores novelas de los últimos años. Nuestras felicitaciones.

Hecho a mano

Pedro del Carril, el díscolo hijo de una familia de editores, cuenta cómo consiguió sostener el sello independiente Salamandra cuando la editorial Emecé pasó a formar parte del gran grupo Planeta.

POR NATALIA FERNÁNDEZ MATIENZO

¿Cómo fue el proceso por el cual Salamandra permaneció como sello independiente luego de la venta de Emecé a Planeta?

–En realidad, creo que adquirimos nuestra independencia mucho antes de cambiarnos el nombre. Empezamos en el año 1989 con Emecé España, filial de Emecé Argentina, en Barcelona. A partir de 1992 pusimos en marcha un programa autónomo, que no dependía en absoluto de la casa argentina. En ese sentido, Emecé siempre nos dio total libertad, porque podíamos publicar lo que quisiéramos y elegir los autores que nos vinieran en gana, mientras no le costáramos dinero a la casa matriz. Cuando se produjo la venta de Emecé a Planeta, en el año 2000, nos dieron la oportunidad de quedarnos con la filial española. Llegamos a un acuerdo y ahora la filial nos pertenece por completo a Sigrid Kraus y a mí. El único inconveniente fue que teníamos que cambiarnos el nombre, aunque siguiéramos disponiendo de los autores que nos pertenecen y tengamos el mismo número fiscal. Sin embargo, un cambio de nombre no es algo para tomarse a la ligera desde el punto de vista comercial. Así que nos rebautizamos Salamandra, por toda la carga mítica que tiene el animal y por su significado: la supervivencia a todas las calamidades, y sobre todo al fuego, atributo que a un libro no le viene nada mal. Teníamos un temor bastante fundamentado: durante ocho años habíamos tratado de establecer una marca, que se nos reconociera como una editorial seria que publica cosas interesantes. La transición del nombre, a pesar de todo, fue mucho mejor de lo que se esperaba. Tuvimos mucha suerte: 2001 fue una suerte de ensueño con el fenómeno *Harry Potter*, que fue creciendo hasta convertirse en algo colosal. Nos ganamos la lotería con eso, y cierto crédito a priori por parte de los libreros y el público. Además tuvimos tres autores en la lista de best-sellers en un año, lo que para una editorial independiente es muchísimo.

¿Cuál es la línea que persigue Salamandra?

–Pretendemos ofrecer un espíritu artesanal de edición. Somos una editorial pequeña, con pocas personas, donde los editores están completamente involucrados en el proceso editorial, desde que se adquieren los derechos hasta que el libro está en la calle. Todo pasa por nuestras manos y está íntegramente controlado y vigilado por nosotros. Por otro lado, el dinero que se pone en juego es el nuestro. No ocurre lo mismo con las grandes casas editoras, en las que la persona que sabe de libros no es la que hace la inversión (y viceversa). Nosotros no tenemos fortuna personal, mecenas, patrocinadores ni nadie que nos transfiera recursos financieros. Esto nos obliga a realizar un trabajo muy concienzudo. Además, estamos condenados a buscar autores nuevos: no podemos ir a robarle el autor famoso a nadie, porque son muy caros. Y tampoco es nuestra intención. Nosotros queremos descubrir autores buenos y darlos a conocer. Sabemos que si luego se vuelven demasiado famosos seguramente los perderemos y se irán a otras editoriales. Seleccionamos lo más prestigiosos de cada cultura y lo sacamos al mercado. Nuestro perfil pasa precisamente por seleccionar mucho, publicar poco, cuidar mucho la línea para que nunca haya un proceso de decepción. Que el librero sepa positivamente que los libros de Salamandra, en general, son interesantes. Digo en general porque uno se equivoca a veces y publica un libro que no le interesa a nadie.

Consolidados nuevamente en España, tomaron la decisión de exportar sus productos a Argentina. Considerando la situación actual del país, ¿qué fue lo que los determinó a arriesgarse?

–El mercado argentino es importantísimo a pesar de que parece que el país está por caerse del mapa. Todo es relativo en esta vida. Se viene abajo, pero tiene grandes lectores. Vinimos para darnos a conocer a los principales medios de comunicación, para que sepan qué queremos hacer, cuál era el perfil de la editorial. Así cuando lleguen los libros amediados de marzo, distribuidos por Riverside, la gente sabrá por lo menos a qué atenerse. El momento no tiene nada de oportuno, pero queremos creer que Argentina un día saldrá de las cenizas y se transformara en el país que debe ser. Confiamos en que, con el tiempo, los lectores argentinos nos confiarán en nosotros. Ése es nuestro objetivo. La confianza y la credibilidad es la base del editor pequeño. ♣

BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en Zival's.

Ficción

1. Harry Potter y la piedra filosofal
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 15)

2. El señor de los anillos
J. R. R. Tolkien
(Minotauro, $ 15)

3. Baudolino
Umberto Eco
(Lumen, $ 22)

4. Harry Potter y la cámara secreta
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 15)

5. Mujeres alteradas 5
Maitena
(Sudamericana, $ 13)

6. El hobbit
J. R. R. Tolkien
(Minotauro, $ 15)

7. Harry Potter y el prisionero de Azkaban
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 16)

8. Cuentos completos
Juan José Saer
(Seix Barral, $ 20)

No ficción

1. Juan Manuel de Rosas
Pacho O'Donnell
(Planeta, $ 16)

2. El camino de las lágrimas
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 14,50)

3. El intruso
Jorge Rial
(Planeta, $ 15)

4. Valer la pena
Juan Gelman
(Seix Barral, $ 13)

5. La botica de Txumari
Txumari Alfaro
(Plaza Janés, $ 18,90)

6. Amarse con los ojos abiertos
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Nuevo Extremo, $ 16)

7. El kybalion
AA. VV.
(Kier, $ 7)

8. Tiempo presente
Beatriz Sarlo
(Siglo XXI, $ 16)

Por qué se venden estos libros

"Partiendo de la base de que en este momento (en este preciso momento: las 18.50 del día miércoles 19 de diciembre de 2001) gente con mucho hambre salió en busca de comida, es un milagro que alguien compre cualquiera de los libros de esta lista, así que ha de ser un milagro nomás", opina Claudio Zeiger, de la redacción de *Radarlibros.*

Haga patria, conserve sus manuscritos

GÉNESIS DE ESCRITURA Y ESTUDIOS CULTURALES. INTRODUCCIÓN A LA CRÍTICA GENÉTICA
Élida Lois
Edicial
Buenos Aires, 2001
286 págs. $ 18

POR DIEGO BENTIVEGNA

En el año 1988, la colección Archivos publicó en París, por primera vez en la historia, la edición de un texto hispanoamericano que seguía los lineamientos de un nuevo campo teórico: la crítica genética. El texto era *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, y la responsable de la edición, Élida Lois, investigadora y docente en Buenos Aires y La Plata. El libro que publica ahora Edicial es el producto de varios años dedicados por la autora a un modo de ejercer la crítica que se propone dar cuenta del proceso de escritura a partir de la comparación y el análisis de las variables que surgen del trabajo sobre los distintos "estados del texto", desde los bocetos y los primeros manuscritos hasta las diferentes ediciones de las obras. En Latinoamérica, esta tarea tiene mucho de ingrato, sea por la falta de adecuados archivos de conservación y preservación de manuscritos autorales (más grave, hay que decirlo, en el ámbito hispánico que en el lusófono), sea por la más bien triste política cultural de los gobiernos vernáculos que, como el argentino, mezquinan fondos y subsidios.

En los dos primeros capítulos de esta *Introducción a la crítica genética*, Lois discute cuestiones ligadas con los principios teóricos y metodológicos de la teoría. El punto central es la problematización de los límites de la disciplina a partir de su inserción en el marco de lo que el historiador italiano Carlo Ginzburg llamó, en un célebre artículo de fines de los años 70, el "paradigma indiciario", que recubre disciplinas en apariencia tan disímiles como la crítica de arte, la semiótica y el psicoanálisis. Para ello, la autora realiza una sucinta historia de la crítica genética, desde sus primeros balbuceos en la Francia de fines del siglo XIX hasta su inserción en el ámbito hispanoamericano.

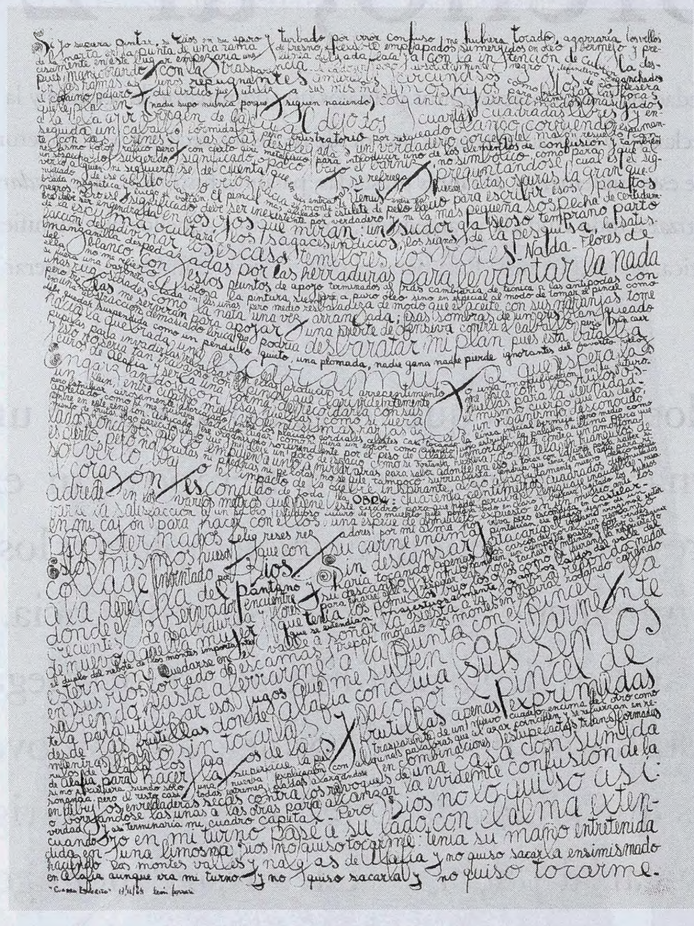
En lo que respecta a lo metodológico, Lois propone como punto de partida del análisis la "sociosemiótica" de cuño funcionalista de M. A. K. Halliday, de modo que las variables que la crítica encuentra en las diferentes versiones históricas de un texto se sistematizan de acuerdo con los tres niveles funcionales propuestos por el lingüista británico: el nivel ideacional, el interpersonal y el textual.

El libro se cierra con la aplicación de los conceptos desplegados en las dos primeras partes. Se trata de síntesis de los trabajos de crítica genética que Lois realizó sobre el ya mencionado *Don Segundo Sombra*, *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones, la poética del primer Borges y *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig. En las últimas páginas, para goce del ávido lector, se presenta un ejemplo de edición genética de tres cuentos de Güiraldes y se reproducen manuscritos, con las correspondientes correcciones, de los autores trabajados.

En la propuesta teórica de Élida Lois, la crítica genética (muy censurada por autores como Pierre Bourdieu) es un modo de dar cuenta de los "conflictos discursivos" y de las complejas interacciones entre literatura y sociedad. Las vacilaciones, las tachaduras, las correcciones –desechadas por la crítica tradicional– son leídas no sólo en función de la obra misma como proceso, sino también como índices de sutiles modos de intervención de la cultura en el arte y la literatura. ♣

Avant la lettre

La muestra *Palabras perdidas*, que puede verse en el Centro Cultural Recoleta hasta el 30 de diciembre próximo, recupera la tensión de la letra, entendida a la vez como vehículo de escritura y como objeto estético.



LEÓN FERRARI, CUADRO ESCRITO, 1962

POR LAURA ISOLA

Naturalmente, hubo un tiempo en que el hombre no sabía escribir. Si por escritura entendemos el recurso para expresar elementos lingüísticos por medio de señales visibles convencionales, la escritura no cuenta con más de 5 mil años. Pero como tanta pintura rupestre lo indica, es mucho más lejano el impulso del hombre de dibujar o pintar en las paredes de su vivienda primitiva o sobre las rocas de las inmediaciones. Razonablemente asociado con un niño, desde que comienza a existir, el "hombre primitivo" ha querido dejar rastros de su imaginación o de sus temores mediante dibujos, los más antiguos de los cuales datan del Paleolítico.

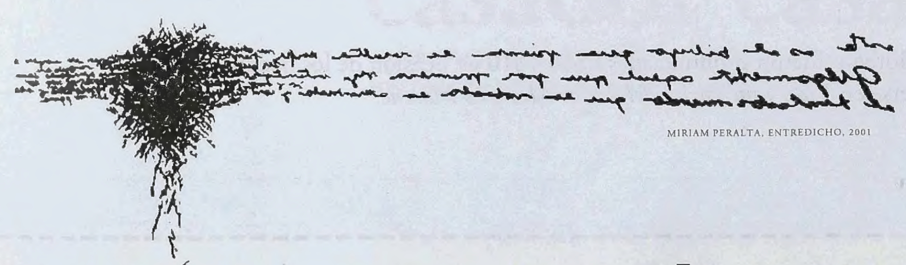
Si bien las diferencias entre aquel "hombre primitivo" y el hombre moderno –que escribe desde hace mucho y que ha sofisticado hasta el extremo la escritura, su invento más exitoso y por el cual deberá sentirse orgulloso sin reparos– son abismales, el segundo no ha perdido esa devoción por la inscripción, la huella o la marca de su paso por estas tierras.

Algo así como juntar estas dos pasiones humanas, escribir y dejar rastros, es uno de los sentidos que tiene la muestra *Palabras perdidas*, que se exhibe actualmente en el Centro Cultural Recoleta. A primera vista se la puede pensar como una colección que agrupa una variedad de artistas –diferentes por generación, escuelas o técnicas– con una preocupación en común: el tratamiento artístico de la escritura.

Como bien explica Ana María Battistozzi, su curadora, en el catálogo y en la pared de apertura de la muestra: "¿Qué ocurre con la escritura cuando se ausentan de ella las palabras? ¿Qué rumbos diversos toman su forma, su secuencia y su ritmo cuando logran liberarse de la sumisión del significado?". Las respuestas a tan estimulantes preguntas pueden verse en las obras de León Ferrari, Jane Brodie, Roberto Elía, Gustavo Romano, Ernesto Deira, Ernesto Ballesteros, Luis Felipe Noé, Claudia Del Río, Horacio Zabala, Susana Rodríguez, Jorge Macchi, Miriam Peralta, Juliana Iriart, Alberto Greco, Magdalena Jitrik, Teresa Pereda, Mirtha Dermisache, Ana Ochoa y Eduardo Stupía.

Todos ellos han pensado y desarrollado alternativas para desvincular letras y palabras de su función primaria y las han puesto a funcionar en espacios más apropiados para comunicar otros significados. Desde la saturación manuscrita de Ferrari, casi como una política de la resistencia que insiste en seguir desplazando la tinta y la mano sobre la superficie blanca, hasta los textos anarquistas o las cartas mecanografiadas de judíos polacos de Magdalena Jitrik, que con su alto contenido político resaltan, al mismo tiempo, el contraste con las formas de las manchas e intentan anular y borronear el valor de las palabras. Esto sin dejar de subrayar el carácter de petrograma de la obra de Pereda, las tradiciones rupestres que se hacen visibles en el cuadro de Noé, la filigrana delicada e inquietante de Peralta y las sombras de la escritura china de "Paisaje" de Eduardo Stupía, sólo por mencionar algunos.

Al mismo tiempo, y volviendo a los interrogantes que tan bien ha sabido contestar la curadora, hay otras posibilidades. Battistozzi adopta el rol de un paleógrafo e intenta desenterrar en la contemporaneidad, quizá una de las épocas menos inclinadas a toda forma de sacralidad, otras preocupaciones en el sagrado vínculo entre el arte y la letra. Allí es donde descubre que los artistas, que ya saben escribir, insisten en darle una forma nueva a esas grafías. Volver a ser artistas de cavernas y de paredes, aun cuando se conocen las vocales y las consonantes –o mejor dicho, a consecuencia de ese saber–, casi como si quisieran reinventar el alfabeto, darle una vuelta de tuerca a la imprenta, ensayar nuevas tipografías y llevar al límite, hasta quebrarlo, esa convención tan arbitraria como universalmente aceptada que llamamos escritura y que funda la historia. ♣



MIRIAM PERALTA, ENTREDICHO, 2001

INFANTILES

LA FLOR MÁS GRANDE DEL MUNDO
José Saramago
Ilustraciones Joao Caetano
Alfaguara
Madrid, 2001
26 págs, $ 9.80

Tal vez la intención de Saramago fuera realmente la de escribir un libro para chicos. Más aun: uno de esos libros "de culto" –a la manera de Bach, podría decirse, en *Ningún lugar está lejos*– que se proponen construir una beldad a la vez literaria y plástica, con ilustraciones cuidadosamente elaboradas en óleo y pastel y encuadernación que convengan a la creación intachable que contienen.

Pocas páginas le bastaron al autor de *La caverna* para esbozar un relato que, según dice, es sobre todo el resumen de lo que merece ser en un futuro. Saramago ofrece sólo el armazón del cuento: algunos párrafos en los que se describe muy someramente a un niño de pueblo que encuentra una flor languideciente y recorre ríos y montañas para llevarle agua y salvarla. La historia, más que relatada, está sugerida con pocas palabras, como a la espera de que alguien se haga cargo de ella. No es casualidad que esto suceda.

Desde el comienzo, Saramago informa que escribir para chicos no es algo que haga con facilidad: "Las historias para niños deben escribirse con palabras muy sencillas, porque los niños, al ser pequeños, saben pocas palabras y no las quieren muy complicadas. Me gustaría saber escribir esas historias, pero nunca he sido capaz de aprender, y eso me da mucha pena". Y agrega, al final: "¿Quién me dice que un día no leeré otra vez esta historia, escrita por ti que me lees, pero mucho más bonita?".

En perfecta concordancia con sus primeras palabras se desarrolla el resto del libro. Una pequeña exquisitez literaria, sin duda. Pero de complicado (y dudoso) acceso a los niños a los que supuestamente está dirigida. Sin cometer ese desagradable vicio de dirigirse a los chicos como si fueran criaturas carentes de entendimiento cabal, lo que para un libro infantil no es nada desdeñable, Saramago cae en la tentación diametralmente opuesta: la de establecer ardua complicidad con el público adulto al que ya tiene cautivado, mediante frases del estilo "Desde allí en adelante comenzaba el planeta Marte, efecto literario del que el niño no tiene responsabilidad, pero que la libertad del autor considera conveniente para redondear la frase", que al adulto le traerán reminiscencias simpáticas sobre el estilo general del autor, pero que provocarán, sin duda alguna, el asombro cuando no el vacío de sentido en los pequeños lectores.

Queda preguntarse si lo que Saramago conseguirá con este librito, además de deleitar a sus lectores con un menú casi poético y de tierna autorreferencia, será promover, *a posteriori*, la lectura de sus obras por parte de los que hoy son chicos, instarlos a la creación de nuevos relatos, o ingresar, simplemente, en esa categoría literaria que incluye a los libros para chicos idealizados por los adultos e ignorados por los propios infantes. ¿O será que Saramago, en realidad, ha escrito esa breve joya sólo para el niño que todos llevamos dentro?

NATALIA FERNÁNDEZ MATIENZO

ESPÍRITU DE MAYO

Moreno, al 2002

La escandalosa gravedad de los acontecimientos políticos que dominaron la semana y la indiferencia de la clase política a los reclamos y a las advertencias que desde todos los sectores se le hicieron merecen unas palabras por parte de este suplemento. Palabras prestadas, palabras históricas, que *Radarlibros* piensa que habría que obligar a memorizar a todo ciudadano argentino, sobre todo a aquellos que manifiesten algún tipo de vocación por la política, de aquí en más. Recuperar el sentido de la política es recuperar el futuro de la patria.

"Conozco los peligros que tendrá que vencer un magistrado para gobernar los negocios en tiempos tan expuestos. La variación presente no debe limitarse a suplantar los funcionarios públicos, e imitar su corrupción y su indolencia. Es necesario destruir los abusos de la administración, desplegar una actividad que hasta ahora no se ha conocido, promover el remedio de los males que afligen al Estado, excitar y dirigir el espíritu público, educar al pueblo, destruir sus enemigos, y dar una nueva vida a las Provincias. Si el gobierno huye del trabajo, si sigue las huellas de sus predecesores conservando alianza con la corrupción y el desorden, hace traición a las justas esperanzas del pueblo, y llega a ser indigno de los altos deberes que se le han encomendado. Es preciso pues emprender un nuevo camino en que lejos de hallarse alguna senda será necesario practicarla por entre los obstáculos que el despotismo, la venalidad y las preocupaciones han amontonado después de siglos ante los progresos de la felicidad de este continente."



Las palabras son de Mariano Moreno, fueron pronunciadas hacia 1810 en ocasión de los hechos revolucionarios de mayo y pueden leerse en *Vida y memorias del doctor Mariano Moreno.*